تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۱۲

امیر فرید[۱]

مقایسه شکلی خط نسخ ایرانی و نسخ ترکی (با تأکید بر آثار احمد نیریزی و حافظ عثمان)

چکیده

در انتساب مطلب یا شیوه‌ای از گونه‌های خوشنویسی اسلامی، به اصطلاح‌ها و واژگانی روبرو هستیم که فهم آن جز برای هنرمند و متخصصین این موضوع، روشن نمی‌گردد. در خوشنویسی بیشتر از هر جای دیگر این ابهام به جهت فهم شاخصه‌های هر سبک و روش دیده می‌شود. یکی از این واژگانِ خوشنویسی، نسخِ ایرانی یا نسخِ ترکی و غیره است که تمایزش با دیگرگونه‌های نوشتاری در خط نسخ کمتر پرداخته شده است. در انتساب این‌گونه نام‌گذاری‌ها تأکید بر نوع ویژه‌ای از خط به محلی خاص و نام‌گذاری آن شیوه نوشتاری، به آن مکان جغرافیایی است. گرچه شاکله اصلی شکلِ خط نسخ به شیوه‌های ایرانی و ترکی و غیره یکسان بوده، اما تمایزی در بیان‌های حرکتی حروف، کلمه و حتی سطر نویسی میان آن‌ها وجود دارد که منجر به نامگذاری نمونهٔ نَسخی با پسوند ایرانی و ترکی می‌شود. این پژوهش در پی چگونگی تمایز و بیان ویژگی‌های دو شیوه نسخ ایرانی و نسخ ترکی نگاشته شده است. تمایز میان دو سبک از خط نسخ در نگاه نخست، پنهان می‌نماید، اما با اندک ژرف‌نگری، تمایزهایی ازجمله تفاوت در زاویه حرکت کلمه‌ها و حروف، میزان انحنا و دور متفاوت در دو شیوه، تغیر شکل در برخی از تک حرف‌ها، تمایز قوت و ضعف در اتصال‌ها و غیره. مشخص می‌گردد که دو شیوه نوشتاری با دو بیان جداگانه در تنظیم قواعد آن وجود داشته است. در این پژوهش به‌جز تبیین مطالب بالا در بخش بدنهٔ مقاله، به دلایل خوانش تندتر در یک شیوه و همچنین بیان بصری یکدست‌تر در شیوه دیگر اشاره خواهد شد. پرسش اصلی این پژوهش بر محور وجوه تمایز و ویژگی‌های دو لهجه از نسخ ایرانی و نسخ ترکی از نظر بصری استوار است. متعاقباً جهت دستیابی به نتیجه، این پژوهش با رویکرد مقایسه‌ای و با تأکید بر مطالعه کمی و استناددهی به تصویر و نمونه‌ها انجام یافته است.

کلیدواژه‌ها: خط نسخ ایرانی، خط نسخ ترکی، احمد نیریزی، حافظ عثمان، ویژگی‌های شکلی

۱. استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
E-mail: amirfarid@gmail.com

مقدمه

خط نسخ یکی از پرکاربردترین شیوه‌های خوشنویسی در ممالک اسلامی بوده و هست. چراکه از یک‌سو در حوزه خوشنویسی سنتی یکی از مهم‌ترین قلم‌های است که هنوز به حیات خویش در سراسر کشورهای مسلمان ادامه می‌دهد و هنوز از آن در متون دینی به‌ویژه مصحف شریف استفاده می‌شود. از سوی دیگر تنها غالب خوشنویسی سنتی است که در چهارچوب حروف چاپی توانسته مقبول اکثریت کاربران خطوط فارسی و عربی باشد تا به‌جایی که تغییر شکل یافته آن به نام «نسخ روزنامه‌ای» معروف شده است. در این میان گویا نسخ ترکی دست‌مایهٔ آفرینش حروف چاپی بود[۱] (بلر:۱۳۹۶، ۵۳۵-۵۳۸). این خطِ پرکاربرد به دلیل خوانش آسان‌تر نسبت به انواع دیگر خوشنویسی، بیشتر برای کتابت و نوشتار و کمتر جهت تزئین و یا کاربردی دیگر استفاده می‌گردید. خط نسخ نیز دارای چنان رسم‌الخطی در نوشتار بود که شرط اصلی و مهم سهولت در قرائت را فراهم می‌کرد. تناسب خاص بین حروف، اندازهٔ حروف، فاصلهٔ بین حروف و کلمات و سطرها، تغییرات به وجود آمده در روش اعراب‌گذاری و نقطه‌گذاری متون، همگی جزء تغییرات مهم و کاملاً محسوسی می‌باشند که همزمان با به‌کارگیری اولیه خط نسخ، زمینه‌ساز تحولی بزرگ در عرصهٔ مکتوبات دینی و عمومی شدند (جزایری: ۱۳۸۹: ۳۳).

گرچه نمونه‌های اولیهٔ از خط نسخ در نخستین ده‌های دوره اسلامی وجود داشت (دروش، ۱۳۹۴)، اما تا پس از قاعده‌مند شدن این جریان به‌وسیله خاندان ابن‌مقله، فراگیر نشده بود. پس از این دوره است که مانند خط کوفی در هر سرزمینی از پهنه‌ای از سرزمین‌های اسلامی، به شکلی درمی‌آید و در مواجهه با سلایق متفاوت سبکی متمایز به خود می‌گیرد. گرچه مانند خط کوفی که میان سبک‌ها و روش‌های گوناگون آن در سرزمین‌های اسلامی تفاوتی آشکار وجود دارد، مانند کوفی شرقی با کوفی ساده که تفاوت آن کاملاً مشخص است، اما در خط نسخ تفاوت اندک است. با دقت در برخی از شاخصه‌های شکلی، می‌توان میان سبک‌ها و روش‌های آن، تفاوت را دید و برای هرکدام از این سبک‌ها، شاخصه‌های شناسایی برشمرد. نمونه‌های گوناگونی از خط نسخ با سبک‌های متفاوت را می‌توان در سرزمین‌های گوناگون ازجمله ایران و عثمانی، کشمیر، هند، زنگبار و غیره مشاهده نمود (جیمز، ۱۳۸۱). این مقاله تنها در پی شناسایی و مقایسه دو گونه پرکاربرد از تنوع خط نسخ، یعنی نسخ ایرانی و نسخ ترکی می‌باشد. لازم به ذکر است که از میان سبک‌های نسخ‌نویسی در ممالک اسلامی، نسخ ایرانی و ترکی از پرکاربردترین نمونه‌ها است؛ هرچند که خط نسخ پس از ورود به هر سرزمین، مختصات بوم‌شناسانهٔ مخصوص به خود را پیدا کرد. باوجود تنوع کاملاً خیره‌کننده‌ای که در میان شیوه‌های مختلف این خط پدید آمد، به‌واقع، فقط تعداد انگشت‌شماری از آن‌ها به اقبال ویژه در پالایش بصری دست‌یافته‌اند. بدین ترتیب مابقی شیوه‌های بومی، نتوانستند فراتر از بوم‌های خویش، نظر خوش‌نویسانی را جلب کنند، اما از میان این شیوها، دو شیوه مدنظر بیشتر مورد استقبال قرار گرفت که هر دو شیوه بر پایهٔ نسخ یاقوت[۲] بنا نهاده شد. نکته دیگر در تدوین این مقاله،

به‌کارگیری واژه سبک است که جای دارد توضیحی آورده شود. شاید بتوان برابر این واژه و چنان‌که مرسوم است، از واژه لهجه یا شیوه نیز استفاده گردد. چراکه «کاربرد واژگانی مانند شیوه، سبک و مکتب در حوزه نقد روشمند خوشنویسی سابقه چندانی ندارد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۴۲) و حتی گویا هنوز فاصله‌ی بسیاری وجود دارد تا تعریفی فراگیر و مقبول نظر استادان حوزه خوشنویسی برای به‌کارگیری هرکدام از این واژگان وجود داشته باشد، اما متناسب با تعریف سبک[۳]، این واژه انتخاب گردید.

در گردآوری و انتخاب نمونه‌های این پژوهش -جهت مقایسه بین نسخ ایرانی و ترکی- به نقطه اوج این خط در دو سبک، متمرکز شده است و تأکید بر دو قله بزرگ نسخ‌نویسی، یعنی احمد نیریزی (شاخصه قرآن‌نگاری نسخ ایرانی) و حافظ عثمان (از بزرگ‌ترین نسخ نویسان ترک) بوده است. در این میان نفوذ و تأثیر نسخ احمد نیریزی به‌گونه‌ای بود که نسخ نیریزی را اوج تکامل نسخ ایرانی می‌دانند (سمسار، ۱۳۷۷: ۱۰۵/۷). همان‌گونه که در متن خواهد آمد این دو قله بزرگ نسخ ایرانی و ترکی از نظر تاریخی بسیار به هم نزدیک بوده‌اند و خوشبختانه نمونه‌هایی از هر دو خوشنویس موجود می‌باشد، اما لازم به ذکر است که نویسنده برای نمونه‌های انتخابی به دیگر بزرگان خوشنویسی دو سرزمین نیز استناد نموده است. برای شروع مطالب و در ابتدای بحث، مختصری از خوشنویسی و قرآن‌نویسی در دو سرزمین و زمانهٔ موردبحث آورده می‌شود. اگرچه هدف از تدوین این مقاله، بررسی سیر خط نسخ و جریان آن در سرزمین‌های اسلامی نمی‌باشد که خود پژوهشی داگانه را می‌طلبد- اما سخنی کوتاه در این خصوص لازم بوده است- پس از آن ویژگی‌های شکلی هر سبک بیان می‌گردد. تأکید در این بخش بر مبنای تفاوت شکلی و ریختی حروف و کلمه‌ها و نسبتشان در مقایسه با خط کرسی و یا در برابر دیگر کلمه‌ها خواهد بود. در پایان هر بخش از ویژگی‌های، از دو شیوه نمونه‌های تصویری آورده می‌شود که کنار هم قابل‌مشاهده باشند که به دلیل محدودیت فضای مقاله از هر مورد به چند نمونه بسنده شده است.

پیشینه پژوهش

باوجود جستجوی نگارنده در میان نسخه‌های خطی که با این دو شیوهٔ خوشنویسی نگاشته شده است، متأسفانه مقاله یا مطلب پژوهشی مجزایی به دست نیامد که به ویژگی هرکدام از این دو شیوه پرداخته شده باشد. از این‌رو، پژوهش‌هایی که در تدوین آن‌ها از مباحث مشابه استفاده شده، ذکر می‌گردد. سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار نام کتابی است که در بخش از این کتاب به بیان سبک‌ها خط نسخ و بزرگان نسخ‌نویسی دوره قاجار می‌پردازد. تمایز و ویژگی در نگارش نسخ‌نویسی در میان بزرگان نسخ‌نویسی این دوره از شاخصه‌های این بخش از کتاب می‌باشد. ازآنجاکه از نام کتاب نیز برمی‌آید، تأکید بر دوره قاجار می‌باشد و وجه متمایز با این پژوهش در دوره زمانی آن است. همچنین در این کتاب مقایسهٔ میان سبک‌ها بیان نمی‌گردد. سبک‌شناسی خط نسخ فارسی عنوان پایان‌نامه ارشد در رشته پژوهش هنر است که تمرکز آن بر سبک‌شناسی و دوره‌بندی خط نسخ از آغاز تا پایان دوره قاجار است. شرح زندگی و معرفی بزرگان خط نسخ بخش بزرگی از این پژوهش را پوشش

می‌دهد، وجه تمایز با پژوهش حاضر نیز همین نکته است. بدین معنا که در این پایان‌نامه به صورت کلی روند شکل‌گیری خط نسخ در تاریخ یک هزار ساله را شرح می‌دهد، درحالی‌که پژوهش حاضر یک برش از دو سبک و روش در خط نسخ را موردبررسی قرار خواهد داد. به‌صورت عام در مورد خط نسخ می‌توان به منابع دیگری نیز اشاره داشت ازجمله (بلر، ۱۳۹۶؛ استنلی و همکاران، ۱۳۸۱؛ دروش، ۱۳۹۴؛ فضائلی، ۱۳۶۶). در مورد شخصیت احمد نیریزی در مدخل دائرةالمعارف بزرگی اسلامی و مجموعه مقالات همایش نیریزی و در مورد حافظ عثمان به خوشنویسان استانبول اشاره کرد. همچنین نمونه‌های مشابه از تحلیل بر نمونه‌های خط و خوشنویسی را می‌توان در سایر پژوهش‌ها شاهد بود (صداقت‌جباری و رضوی‌فرد، ۱۳۹۱؛ فلسفی، ۱۳۸۶؛ شریفی‌زیندشتی، ۱۳۸۷).

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی است. بر اساس این شیوه، تحلیل شکلی و مقایسه بین داده‌های تصویری انجام خواهد شد. در این‌روش تصویر بسان منبع و مرجع اطلاعات و نقد قرار می‌گیرد (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۵: ۳۴). در این‌رویکرد که آن را زیرمجموعه نقد متن‌محور می‌توان نام برد، به‌جز مباحث و اطلاعات تاریخی، تحلیل ساختاری تصویر شکل، دست‌مایه بررسی قرار می‌گیرد.

نسخ در ایران و سرزمین عثمانی

دلایل گوناگونی را می‌توان به جهت گسترش و بهره‌گیری از یک خط و همچنین عدم بهره‌گیری از آن برشمرد که یکی از این دلایل به جهت افول خط کوفی را تلاش خوشنویسان جهت سرعت بخشی و نوشتن و خوانایی در نگارش متون باید دانست که جایش را به خط نسخ داد «چراکه هیچ خطی از نظر خوانایی و وضوح چون خط نسخ نبوده است. جنبه وضوح وحی می‌بایست همراه با دیگر خصوصیات، در خطوط پیوسته و به‌ویژه در خط نسخ پدیدار می‌شد. وقتی‌که قرآن بر وضوح خود تأکید می‌کند، به این حقیقت اشاره دارد که قرآن کاملاً به‌تناسب محدودیت‌های طبیعی ادراک انسان، بر او نازل شده است. خطی که بیش از همه این وضوح را جلوه‌گر می‌سازد خطی است که تا منتها درجه مراعات که محدودیت‌های طبیعی بینایی انسان پیش می‌رود. خط نسخ را به خاطر انجام دادن چنین کاری، می‌توان انسانی‌ترین خطوط نامید. جنبه انسانی دیگرِ خط نسخ این است که می‌توان گفت این خط محدودیت‌های دست انسان را نیز مراعات کرده می‌کند، زیرا نه‌تنها خود با حرکت ماهرانه و طبیعی دست متناسب است، بلکه طوری است که می‌توان با آن قرآن را در قطعی نوشت که برداشتن و حملش آسان باشد» (لینگز، ۱۳۷۷: ۵۴-۵۳).

به‌جز تناسبات الفبای، کارکردهای اجتماعی و گستره‌ای مخاطبین را نیز باید جهت تغییر ذائقه مسلمانان و روی آوردنشان به خط نسخ اضافه نمود. هرچند به‌طور یقین نمی‌توان به نخستین نمونه‌های خط نسخ اشاره‌ای دقیق کرد، چون به استناد تاریخ تغییر شکل در خوشنویسی به‌تدریج و در بستر تاریخ حاصل می‌شود ولی می‌توان

بیـان نمـود یکـی از «قدیمی‌تریـن نسـخه‌های خطـی اصیـل کـه تاکنـون به‌دسـت‌آمده، از آثـار ابـن بـواب اسـت کـه بـه آغـاز سـده ۵ هجـری بازمی‌گـردد و بـا سلسـله آل‌بویـه مربـوط می‌شـود. چراکـه پـدر او در دربـار آنـان مقـام دیوانـی داشـت» (فسـکایا، ۱۳۸۷: ۲۰۱۶). ایـن شـیوه ابتدایـی در نسـخ در شـروع کار در ممالـک اسـلامی در کنـار دیگـر خطوطـی کـه توسـط ابن‌مقلـه سـامان‌دهی شـده بودنـد بـه حیـات خویـش ادامـه یافتـه اسـت (دروش، ۱۳۹۴: ۵۰-۷۸). هرچنـد پـس از افـول کوفـی، خطـی کـه بیشـتر بـرای قـرآن نویسـی انتخـاب می‌شـد خـط وزینـی بـود کـه بـدان محقـق می‌گفتنـد. از ایـن خـط در قـرآن نویسـی اسـتفاده بسـیار شـد کـه می‌تـوان اوج اسـتفاده از ایـن خـط را در نـزد خوشنویسـان توانایـی چـون سـهروردی[۴]، بایسـنغر[۵] وغیـره مشـاهده نمـود. در سلسـله‌های ایرانـی، به‌ویـژه نـزد حکومت‌هایـی چـون تیموریـان، بـا نمونـه‌ای عالـی از خـط محقـق روبـرو هسـتیم کـه عمومـاً متناسـب بـا الفبـای ایـن خـط و حـروف کشـیده و بلنـد و فواصـل بیـن آن‌هـا، بـه قرآن‌هـای عظیمـی تبدیـل می‌گردیدنـد کـه همیـن مـورد اخیـر شـاید یکـی از دلایـل افـول ایـن شـیوه بـوده باشـد.

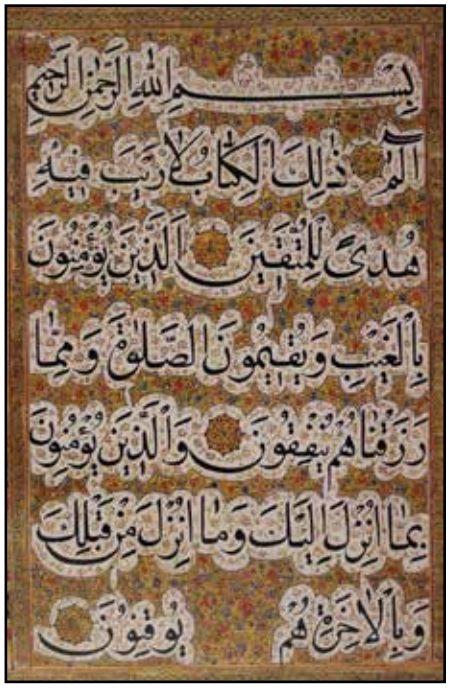
امـا هـر چـه می‌گذشـت تمرکـز خـط نسـخ بـر نگارشـی متـون قرآنـی بیشـتر می‌گردیـد تـا آنکـه در قرن‌هـای نهـم و دهـم هجـری دیگـر بـا نمونه‌هـای بسـیار از قرآن‌هـا کـه بـه خـط نسـخ نـگارش یافته‌انـد مواجـه هسـتیم. «در خوشنویسـی ایـران در قرن‌هـای ۹ و ۱۰ق، دو تحـول عمـده را می‌تـوان برشـمرد. نخسـت پیدایـش خـط نسـخ به‌عنـوان اصلی‌تریـن خـط بـرای نـگارش قـرآن بـود و دوم خـط نسـتعلیق نیـز در همیـن دوران بلافاصلـه در قـرن ۹ق پدیـدار گردیـد [...] در فاصلـه زمانـی میـان مـرگ تیمـور و سـقوط سلسـله آق قویونلـو و حکومـت تیموریـان در نخسـتین دهـه قـرن ۱۰ق ایـران در حـد بی‌سـابقه‌ای شـاهد شـکوفایی هنرهـای مربـوط بـه کتـاب بـود. دربـار تیمـور در شـرق ایـران –هـرات– و ترکمانـان –در غـرب ایـران– ثـروت خـود را بـا گشاده‌دسـتی صـرف هنرهایـی چـون خوش‌نویسـی، نگارگـری و دیگـر هنرهـای مرتبـط بـه کتابـت می‌کردنـد» (جیمـز، ۱۳۸۱: ۱۴-۱۲).

خـط نسـخ در ایـن دوره‌هـا عمومـاً بـا تأثیـر از خوش‌نویـس قـرن هفتـم هجـری یعنـی یاقـوت مسـتعصمی کتابـت می‌شـده اسـت. ویژگی‌هـای نسـخ شـیوه‌یاقوت را می‌تـوان چنیـن برشـمرد: «انـدازه قلـم نسـخ معمـولاً کتابـت خفـی بـوده اسـت. حـروف لاغـر امـا بـا انـدام بلنـد نوشـته می‌شـوند. دوایـر معمـول کم‌دورتـر و کوچـک هسـتند. انتهـای حـروف ر، و بـه سـمت بـالا میـل می‌کنـد. سـاختار کلـی بـه قلـم ریحـان نزدیـک اسـت. غلبـه بـر قـوت قلـم اسـت و شـاکله کلـی هـدف اسـت. اصـولاً کاربـرد قلـم نسـخ بـرای کتابـت قرآن‌هـای کوچـک و یک‌جلـدی بـوده اسـت» (هاشـمی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۴۸). ایـن شـیوه دسـت‌کم تـا قـرن هشـتم در نسخ‌نویسـی باقـی مانـد و تـا اوج شـکل‌گیری نسـخ ایرانـی (اواخـر صفویـه و بـه دسـت نیریـزی) فاصلـه وجـود داشـت، امـا همان‌گونـه کـه پیشـتر بیـان شـد ابـداع یـک شـیوه را نمی‌تـوان خلق‌السـاعه دانسـت، زیـن سـبب در همیـن دوران بـا نمونه‌هایـی روبـرو می‌شـویم کـه در آینـده بـه نـام نسـخ ایرانـی نامیـده می‌شـود.

در مـورد سرگذشـت و یـا تاریـخ دقیـق تولـد و مـرگ نیریـزی چـون بسـیاری از بـزرگان ایـن سـرزمین اطلاعـات زیـاد و مطمئنـی موجـود نیسـت امـا از اسـتناد بـه کارهـا و شـواهدی کـه محققـان بـه دسـت آورده‌انـد می‌تـوان بیـان کـرد کـه «میـر احمـد بـن شـمس‌الدین محمـد نیریـزی از خوشنویسـان دهه‌هـای پایانـی قـرن یازدهـم و دوازدهـم هجـری قمـری اسـت.

نیریـزی خوشنویسـی را در زادگاه خـود، نیریـز، بـا مشـق گرفتـن از محمدصـادق ارجسـتانی آغـاز کـرد. سـپس بـه قـم رفـت و تـا پایـان حیـات محمدابراهیـم قمـی شـاگرد او بـود. او پـس از مـرگ اسـتادش از قـم بـه نیریـز بازآمـد و ایـن بـار از روی آثـار علاءالدیـن تبریـزی مشـق کـرد. او بـه سـال ۱۱۰۰ق وارد دربـار سـلطان حسـین صفـوی شـد. او بیـش از یـک دهـه پـس از سـقوط صفویـان بـه عتبـات عالیـات، حجـاز و مشـهد سـفر کـرد و سـپس بـه زادگاه خـود نیریـز بازگشـت» (مرادی‌خلـج، ۱۳۸۵: ۳۹). جایـگاه و شـهرت احمـد نیریـزی در خوشنویسـی نسـخ بـه پایـه‌ی میرعمـاد در نسـتعلیق و درویـش در شکسته‌نویسـی اسـت. همچنیـن آشـنایی او بـا خـط نسـتعلیق را در شـکل‌گیری شـیوه‌اش مؤثـر دانسـته‌اند (سمسـار، ۱۳۷۷: ۱۰۵/۷). نیریـزی همـه‌ی عمـر خـود را بـه کتابـت گذرانـد کـه شـامل ۹۹ مجلـد قـرآن کریـم اسـت و ۷۷ صحیفـه و بسـیاری از ادعیـه و مرقعـات و قطعـات (سـرمدی، ۱۳۸۰: ۶۷).

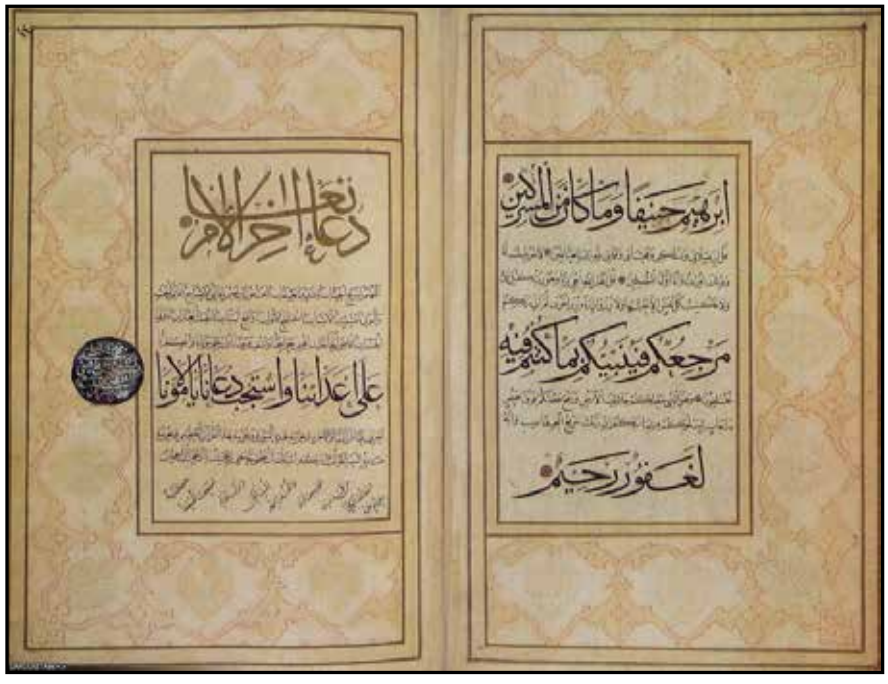
ظهـور نیریـزی بی‌شـک یکـی از نتایـج توجـه و احیـای سـنت قـرآن نـگاری در دوران پایانـی صفویـان اسـت کـه باعـث پدیـدار شـدن قالـب جدیـدی از قـرآن نـگاری و اسـتفاده از شـیوه ترجمـهٔ بیـن سـطور شـد. احمـد نیریـزی را مبـدع و آفرینـنده نسـخ خـاص ایرانـی دانسـته‌اند. خطـی کـه از آغـاز دوران قاجاریـه بـرای نـگارش متـون قرآنـی متـداول شـد، امـا در حقیقـت وی تنهـا یکـی از خوش‌نویسـانی اسـت کـه در گسـترش شـیوه‌ای کـه در گذشـته تکامـل یافتـه بـود سـهمی دارد. (جیمـز، ۱۳۸۷: ۱۳۱) از پیـروان شـیوه نیریـزی می‌تـوان بـه: محمـد بـن مومـن حسـینی اردسـتانی اشـاره کـرد کـه نمونـه‌ای بسـیار عالـی از قـرآن نوشـتار او در موزه آسـتان حضـرت معصومـه اسـتادی او در ایـن شـیوه را می‌رسـاند. (تصویـر ۱) محمـد شـفیع تبریـزی (زنـده بـه ۱۲۶۲ق)، زین‌العابدیـن اصفهانـی (۱۳۰۰-۱۱۸۷ق)، علـی عسـکر ارجسـتانی (وفـات ۱۳۰۲ق) و غیـره از دیگـر پیـروان نسـخ ایرانـی هسـتند.


بسم الله الرحمن الرحیم
الم ذلک الکتاب لا ریب فیه
هدی للمتقین الذین یؤمنون
بالغیب ویقیمون الصلوة ومما
رزقناهم ینفقون والذین یؤمنون
بما انزل الیک وما انزل من قبلک
وبالاخرة هم یوقنون

تصویر ۱: نمونه‌ای از نسخ ایرانی–اردستانی محفوظ در موزه حضرت معصومه قم (مأخذ: نگارنده)

نسخ‌نویسی در ترکیه نیز چون ایران از نیای خوشنویس خود در قرن هفت یعنی یاقوت سرچشمه یافته بود. ولی راه نفوذ خط یاقوت در بغداد از ایران می‌بایست می‌گذشت تا به آناتولی و ترکیه برسد. خوشنویسی اقلام سته در ترکیه به‌ویژه در قونیه مرسوم بوده است اما نگاه جدی دولت عثمانی به خوشنویس را باید پس از فتح قسطنطنیه و همچنین پیروزی سلطان محمد دوم بر آق‌قویونلوها دانست. «توسعه هنر کتاب‌آرایی در دوران امپراتوری عثمانی (قرن ۱۰ق) عمیقاً تحت تأثیر سنت ایرانی در نیم‌قرن گذشته بود. این تأثیرپذیری درنتیجه انتقال دست‌نوشته‌های متعدد و مهاجرت هنرمندان به استانبول شکل گرفت. این مهاجرت‌ها و نقل و انتقالات، خود ریشه در رویداد تصرف شهر تبریز توسط عثمانیان در سال ۹۲۰ق داشت» (استنلی و بیانی، ۱۳۸۱: ۲۲۴).

سنت نسخ‌نویسی یاقوت به‌واسطه، توسط عبدالله صیرفی در ایران دنبال گردید و شاگرد ایشان خیرالدین مرعشی بود که خود استاد حمدالله آماسی (۹۲۶-۸۳۹ق) است تا بدین روش نسخ در عثمانی نفوذی جدی‌تر یافت. در واقع خط نسخ حمدالله آماسی نماد کتابت قرآن دنیای عثمانی شد که توانسته بود تا بر اصول اولیه سبک یاقوت غلبه کند، این تحول تا قرن دهم هجری ادامه یافت و بعدها توسط احمد قره حصاری تکامل یافت (فدایی، ۱۳۹۳). احمد قره حصاری که خود از شاگردان سید اسدالله کرمانی بود و شاید یکی از نخستین کسانی باشد که به شاگردی خود نزد استادی اشاره می‌نماید. از نمونه‌هایی که از او موجود است می‌توان این مطلب را دریافت (تصویر ۲).



تصویر ۲: نمونه‌ای از نسخ ترکی، نوشتار ریز نمونه.
احمد قره حصاری که در آن خود را شاگرد اسدالله کرمانی معرفی می‌نماید. (منبع: URL1)

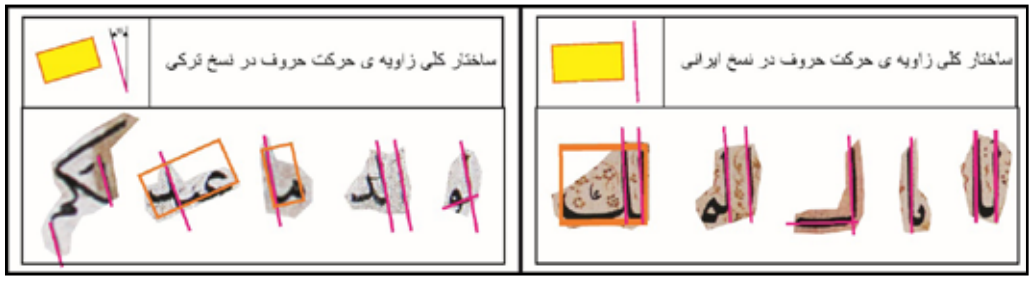
پس از حمدالله آماسی که می‌توان لقب مؤسس نسخ ترکی را می‌توان به او داد، «حسن اسکوداری (وفات ۱۰۲۳ق) نقش محوری در ترویج نسخ ایفا کرد. او خطوط سته را از خالد افندی (ارزرومی) فراگرفت و با بسیاری از استادان ملاقات کرد. درنتیجهٔ این ملاقات و فراگیری‌ها و بدین اعتبار او توانست لقب مؤسس دوم را از آن خود کند [...]، اما نقطه اوج خط نسخ (ترکی) در اواسط قرن ۱۱ق در دوران نسل قبلی کاتبان یعنی کسانی همچون حافظ عثمان، مشهورترین هنرمند تاریخ خوشنویسی عثمانی است» (جیمز، ۱۳۸۱: ۶۸، ۶۶).

برخلاف سنت ثبت تاریخ و زندگی در ایران، از خوشنویسان ترکیه بیشتر اطلاعات مانده و نگاشته شده است. از این‌روی در مورد زمان تولد حافظ عثمان و زندگی هنری ایشان می‌توان بیان کرد، در ۱۰۵۲ق در استانبول متولد شد، پدرش علی افندی مؤذن مسجد سلطان بود. او در جوانی قرآن را از حفظ می‌نماید و بدین‌سان لقب حافظ می‌یابد، نخستین استاد حافظ عثمان، درویش علی (وفات ۱۰۸۴ق) نام داشت. بهترین دوره کاری او ۱۵۹۰ق تا ۱۱۰۰ق بوده است. او در ۱۱۰۶ق معلم خوشنویسی سلطان مصطفی و پسرش سلطان احمد دوم بوده است. از او حدود ۲۵ قرآن بجای مانده است حافظ عثمان از خط‌های حمدالله آماسی مشق می‌نموده است و پس از حمدالله تنها کسی بود که لقب شیخ نائل شده است (Abrams, ۱۹۹۸: ۷۲). تأثیر حافظ عثمان در بسیاری از قالب‌ها خوشنویسی به‌ویژه در حلیه‌نویسی[۶] بر خوش‌نویسیان ترکیه تا به امروز ادامه داشته است (برک، ۱۳۹۶: ۷۶) (تصویر ۳). از خوشنویسان معروف عثمانی به‌جز استادانی که ذکرشان در بالا آمد، می‌توان به: مصطفی راقم افندی و محمد شوقی اشاره کرد.

تصویر ۳: نمونه‌ای از نسخ عثمانی (حافظ عثمان) منبع: 2URL

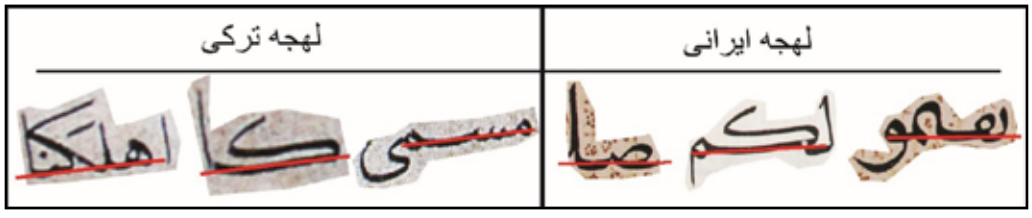
مقایسه شکلی میان نسخ ایرانی و ترکی

مقایسه میان دو شیوه با انبوهی از آثار برجای‌مانده می‌تواند از بابت‌های گوناگونی صورت گیرد، از تفاوت در اندازه و قطع و دلایل این امر تا نوع و جنس کاغذ و آزمایش‌هایی شیمیایی بر روی آن‌ها که هرکدام از این موارد، ره سوی شناختی خاص و تخصصی می‌برد و علم بدان‌ها می‌تواند شناخت ما کامل‌تر گرداند. یکی از این موارد که می‌تواند شناخت بصری را تقویت بخشد و قدرت شناخت تصویری در دو نمونه را، عیان‌تر و قابل استنادتر نماید، تحلیل ساختاری و ریختی می‌باشد که نگاه آن شکلی، با تحلیل کمی و به استناد داده‌های تصویری است[۷]. یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های نسخ میان این دو لهجه که بسیار در تشکیل ساختار آنان مؤثر واقع گردیده و موجب تأثیر در ساختار کلمه و جمله شده است، زاویه حرکت قلم است[۸]. در شیوه نسخ ترکی حرکت عمودها، متمایل به سمت چپ می‌گردد و به همین نسبت در اتصال با حرکت‌های افقی، حروف در خط افق که به سمت پایین متمایل می‌گردند و حرکت حرف و تحت تأثیر آن، کلمه نیز در یک چهارچوب متمایل به سمت چپ نوشته می‌شود که در نسخ ایرانی حرکت‌های عمودی و افقی، سیر حرکتی صاف و مستقیمی را طی می‌نمایند و بر روی خط کرسی می‌نشینند. این مهم حتی ترکیب سطر را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد (ساختار یکم).



ساختار یک (مأخذ: نگارنده)

تأثیر زاویهٔ حرکت قلم، حتی در اتصالات میان حروف نیز مشهود است. تا جایی که در ترکیب‌پذیری حروف و کلمه بسیار مهم می‌گردد. برای مثال در شیوه ایرانی کلمه «یقیمون» اتصال ی به م که در حالتی افقی، کشیده می‌شود و بر روی خط کرسی و افقی حرکت می‌نماید. در مقایسه با شیوه ترکی، کلمه‌ها و اتصال‌ها متمایل به چپ است (ساختار دو).



ساختار دو (مأخذ: نگارنده)

در توضیح نکته‌های بیان‌شده، باید بیان شود که خط‌های اسلامی - به‌کل خطوط آرامی- از راست به چپ نوشته و خوانده می‌شوند. چشم هنگام خواندن متون اسلامی این جهت را به‌طور طبیعی دنبال می‌نماید. از سویی، تندخوانی، یکی از دغدغه‌های نوشتار بوده است. این مهم در نسخ ترکی به‌واسطه زاویه‌ی حرکت حروف به جهت چپ، گویی همراهی بیشتری با جهت خوانش دارد و در مقابل نسخ ایرانی که با خطوط افقی و عمودی صاف مسیر حرکت چشم کند خواهد بود، در نسخ ترکی حرکت و جهت چشم یکسو می‌باشند. «جهت در ارتباط با مسیر حرکت معنا می‌شود. خطوط افقی، عمودی و مورب با هر زاویه‌ای، چشم را در مسیری خاص درمی‌آورد که موجب ایجاد حرکت در یک ترکیب‌بندی می‌گردد» (باورز، ۱۳۸۷: ۵۶). همچنین نکتهٔ دیگر در مورد تأثیر زاویه‌قلم بر گردش و روانی نوشتار که باید بیان گردد؛ میزان شیب قلم (که از قطع قلم حاصل می‌شود) بر دوردار بودن حروف و کلمه‌ها است. بدین معنا که هر چه قطع قلم با زاویهٔ بیشتری باشد، میدان حرکت قلم نیز افزایش‌یافته و به دور بیشتر می‌انجامد. از این‌رو با مقایسه‌ی قطع قلم در نسخ ترکی می‌توان به شیب بیشتر قطع قلم در این خط نسبت به نسخ ایرانی اشاره داشت[۹].

از دیگر نکته‌های متمایز دو شیوه‌ی نسخ‌نویسی می‌توان به نظم و چیدمان دندانه‌ها اشاره داشت. در هرکدام از شیوه‌های ایرانی و ترکی، دارای مشخصات خاص خود می‌باشند، به‌ویژه در حروفی مانند س. بدین منوال که در سبک ترکی دندانه‌ها، نه در اندازه و قد و نه در فواصل یکسان نیستند. درحالی‌که در لهجه ایرانی دندانه‌ها یکسان در کنار یکدیگر می‌نشینند. البته در هر دو شیوه فاصله دندانه یک به دو، کمتر از دو به سه است، اما در شیوه ترکی اغراق بیشتری بر این مورد می‌گردد (ساختار سه).

ساختار سه (مأخذ: نگارنده)

یکی از شاخصه‌های که می‌توان به کمک آن تمایز دو شیوه را دریافت، وجود چشم (در اصطلاح خوشنویسی به حروف بیاض‌دار مانند ف، ق، و می‌باشد) در حرف‌های و، ف، ق است. در نسخ ایرانی هنگامی‌که شروع کلمه‌ای با این حروف باشد حرکت‌ها کور می‌باشند. این مطلب شاید بی‌ارتباط با زاویه قلم گذاری و درجه حرکت قلم نباشد (ساختار چهار) «در نسخ ایرانی عین معقود بدون سفیدی است (توپر می‌شود) و نیز "و" تنها و سر "ق"، "ف"، این‌چنین است [...] البته برخی از این حالات پیش از قرن دهم وجود داشته و مانند توپر نوشتن سر "و" که نمونه قدیم‌تر نیز دارد» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۷۳).

ساختار چهار (مأخذ: نگارنده)

دُور (برابر سطح در خوشنویسی سنتی) در اکثر خطوط اسلامی وجود داشته و موجب ظرافت و سیالیت گردش قلم و حروف گشته است. چراکه بسیاری از حروف و کلمه‌ها در خطوط اسلامی با دایره و منحنی به دست می‌آیند. در تعریف خط ثلث آمده که ثلثی از این خط با دور همراه است. حال اگر به سراغ خطی مانند محقق برویم باز دور حضور دارد اما این دور کمتر شده و در حالتی پنهان در حروف جلوه می‌یابد. در این میان می‌توان نسخ عثمانی را به ثلث نزدیک دانست و نسخ ایرانی را به محقق نزدیک‌تر دید. «ساختار عمومی خط نسخ عربی (عثمانی) به سمتی کشانده شد که تأثیرات بدیهی خط ثلث به‌خوبی در آن آشکار گشت. فرم‌های پویای این خط، با زاویه‌ای موربی که شوق هر مخاطب را در خوانایی سریع‌تر متن نوشته‌ها برمی‌انگیخت، به یکی از مهم‌ترین وجه تفاوت‌هایش در مقایسه با شیوهٔ همتای ایرانی تبدیل شد» (جزایری، ۱۳۹۳: ۵۳).

بامطالعه دو شیوه می‌توان بیان نمود، در نمونه‌های نسخ ترکی حروف با دور همراه هستند که در نسخ ایرانی این دور کمتر به چشم می‌آید. برای مثال در نسخ ترکی حروفی مانند، ک، ف، و حتی الف با انحنا همراه است که در نمونه‌های ایرانی این شدت وجود ندارد. شاید این مطلب موجب جمع‌تر شدن نوشتار و برخی از حروف در نسخ ترکی گردیده است. مانند حرف ن. همچنین این تمایز را در حرفی مانند «الف» به‌راحتی می‌توان دید (ساختار پنجم). «اگر با دقتی بیشتر این دو سبک را مقایسه کنیم مشاهده می‌کنیم که اگرچه ظاهراً در شیوه ترکی گودی دوایر و شمره ی آن‌ها نسبت به سبک ایرانی کم دورتر اجرا می‌شود اما درمجموع در مدات و ساختار حروف و نحوه اتصالات در سبک ترکی حرکت دور بیشتر دیده می‌شود، اما در سبک ایرانی این دور خلاصه می‌شود در حروفی مانند"ی" و "ن" و به‌طورکلی حروفی که به دایره ختم می‌شوند» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۷۹)

ساختار پنج (مأخذ: نگارنده)

مـورد فـوق یعنـی، دور دار بـودن نسـخ ترکـی باظرافـت و ضعفـی در سـاختار کلمه‌هـا به‌ویـژه در برخـی از اتصـالات دیـده می‌شـود. ایـن مـورد در سـطر نویسـی بیشـتر خـود را نشـان می‌دهـد. در نسـخ ایرانـی، به‌ویـژه در اتصال‌هـا گویـی چاق‌تـر می‌گـردد. بـه عبارتـی چـاق نویسـی در نسـخ ایرانـی احسـاس می‌گـردد. (سـاختار شـش) لازم بـه بیـان اسـت کـه در نوشـتار احمـد نیریـزی می‌تـوان بـه منحنـی خـاص و پنهانـی اشـاره کـرد کـه ماننـد تحلیـل ایـن مقالـه، آشـکارا نباشـد. «او در کرسـی بنـدی کتاب‌هایـش نکتـه ظریفـی را رعایـت می‌کنـد، او در سـطربندی آثـارش بـر اسـاس خطـوط ارتباطـی غیـر محسوسـی، اغلـب بـه شـکل منحنـی، واژهـای هـر سـطر را بـه هـم پیونـد می‌زنـد» (برومنـد، ۱۳۸۶: ۲۳). وجـود طـره[۱۰] در حروفـی ماننـد لام و الـف در نسـخ ترکـی دیـده می‌شـود کـه در نسـخ ایرانـی ایـن حرکـت بـه کمتریـن میـزان می‌رسـد و در بیشـتر نسـخه‌ها بسـیار کـم تأثیـر و در حـد یـک اشـاره اسـت. همچنیـن گذاشـتن طـره در سـر حـرف «ل» وصـل، در نسـخ ایرانـی به‌طـرف چـپ و در نسـخ ترکـی بـه سـمت راسـت متمایـل اسـت (سـاختار شـش و هفـت).

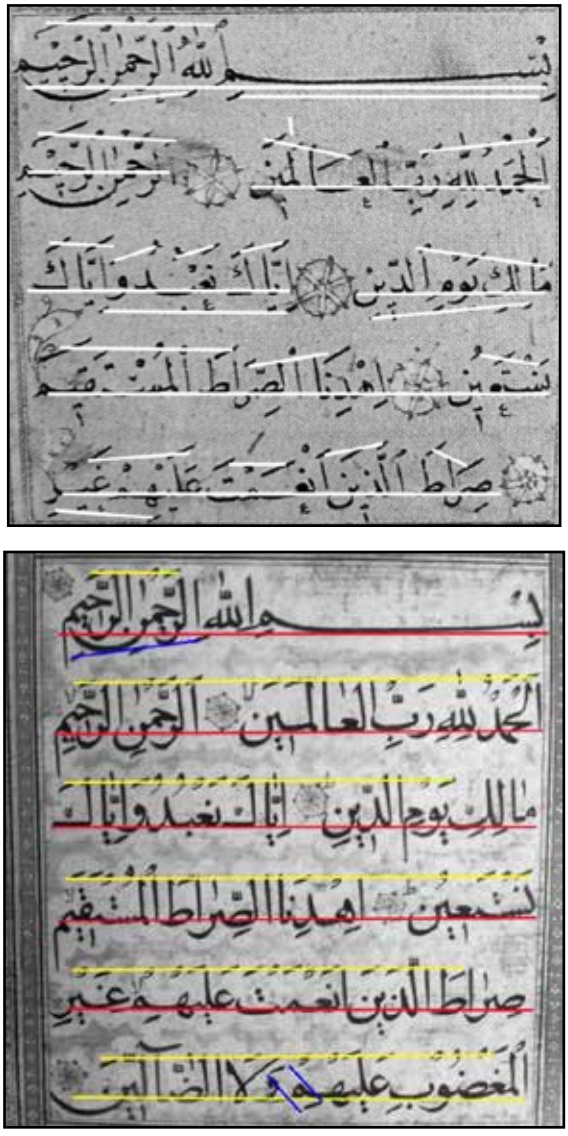
ساختار شش (مأخذ: نگارنده)

وجـود علائـم و شـکل‌های پیـش، پـس و زِبَـر کـه در عربـی بـه اعـراب مشـهور اسـت، در متـون دینـی به‌ویـژه مصحـف شـریف وجـودش جهـت اشـتباه نخوانـدن متـن لازم اسـت. نظمـی کـه بـکار گیـری آن می‌شـود نیـز قاعـده‌ای ویـژه می‌یابـد بـرای مثـال در خطـی ماننـد محقـق، ایـن علامت‌هـا بـا قلمـی کوچک‌تـر گـذارده می‌شـود. گاهـی کاتـب جهـت پـر کـردن فضـای خالـی اعـراب را بلندتـر می‌گیـرد و گاهـی جهـت شـلوغ نشـدن، کوتاه‌تـر می‌نشـاند، امـا همیـن مطلـب در دو نـوع شـیوه تفاوت‌هایـی می‌یابـد. بدیـن ترتیـب کـه در نسـخ ایرانـی عمومـاً ایـن علائـم بـه یـک انـدازه هسـتند و از یـک خـط بـرای گـذاردن آن پیـروی می‌شـود کـه به‌جـز یـک ضـرب آهنـگ یکدسـت داشـتن، چشـم در یـک ناحیـه پیگیـری علامت‌هـا را می‌نمایـد و حالـت بصـری یکدسـتی را می‌نمایانـد، امـا در نسـخ عربـی ایـن علامت‌هـا تنـوع انـدازه بسـیار زیـادی می‌یابنـد. چراکـه علامت‌هـا در نسـخ ترکـی بـا قلمـی کوچک‌تـر ترسـیم می‌شـده اسـت کـه در سـطح‌های گوناگونـی و متناسـب بـا حـروف جایابـی می‌شـده اسـت. ایـن مطلـب بی‌تأثیـر در سـرعت خوانـدن نیسـت. هنگامی‌کـه علامت‌هـا بـا قلـم کوچک‌تـر

نوشته می‌شوند، خود کلمه‌ها که نقش اول در خوانش را دارند بیشتر دیده می‌شوند و لابه‌لای علامت‌ها گم نمی‌شوند، بنابراین سرعت خوانایی را بالا می‌برد، هرچند از نظر بصری یک خاکستری متعادلی را شکل نمی‌دهد همان اتفاقی که به دلیل ترسیم علامت‌ها هم‌اندازه با نوشتار در نسخ ایرانی به وجود می‌آمده است. همچنین فاصله اِعراب‌ها نسبت به حروف در نسخ ایرانی کم‌تر است. این را می‌توان نتیجه‌ی زاویه‌ی دانست که در دو شیوه اجرا می‌گردد. بدین معنا که در نسخ ترکی به دلیل مایل بودن حروف بر روی هم تا حدودی فضای بالای حروف پُر می‌شود و ناگزیر خوش‌نویس باید برای اعراب‌گذاری فاصله‌ی بالاتری را نسبت به حروف انتخاب نماید. از دیگر تفاوت‌ها در این علامت‌ها وجود ساکن‌های گرد و بسته در نسخ عربی است که در نمونه‌ای ایرانی آن ساکن‌ها باز می‌باشند. این مطلب نیز بی‌تأثیر از اندازه دانگ قلم نیست (ساختار هفت).

ساختار هفت (مأخذ: نگارنده)

می‌توان تأثیر این مورد را به‌تنهایی در یک قطعه یکسان پیگیری نمود. نمونه‌ای از نیریزی و حافظ عثمان که در آن تنها به جایگیری اعراب بسنده شده است. البته در تمیز دو شیوه موارد دیگری چون فواصل میان کلمه‌ها، اندازه وغیره نیز خودنمایی می‌نماید که به دلیل عدم دسترسی به اصل کار برای نگارنده، نمی‌توان با قطعیت در مورد آن سخن گفت، چراکه مواردی ازجمله اندازه و قطع کار و کاغذ، نوع صفحه‌آرایی و صفحه‌بندی و موارد دیگری در مقایسه‌ای که میان دو قطعه یا یک کتاب وجود دارد، می‌بایست رعایت گردد (ساختار هشت).



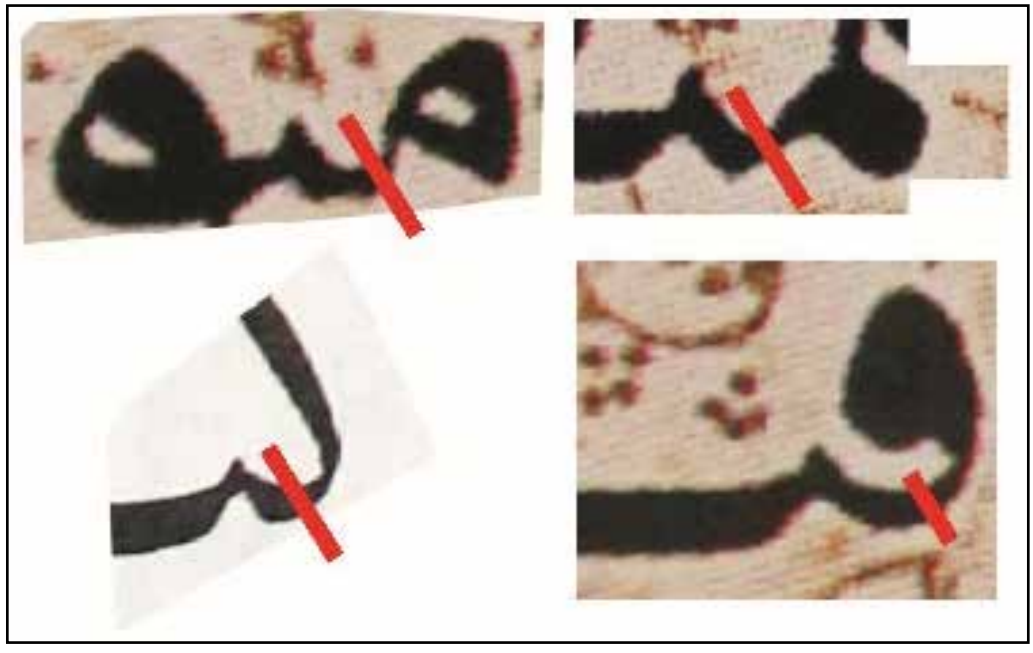
ساختار هشت. بالا خط حافظ عثمان و در پایین احمد نیریزی (مأخذ: نگارنده)

در خط نیریزی حروف و کلمه‌ها بدون تکلف و با ساختاری قاطع و محکم می‌نمایند که کلمه‌ها و حروف به همراه علامت‌ها، یکدست‌تر به نظر می‌رسند. «یکی از مشخصه‌های بارز آثار او، اندازه نسبتاً بزرگ نوشته‌ها و ایجاد فضای باز در میان سطرهای متن است که واضح‌تر دیده می‌شود، می‌باشد» (خلیلی، ۱۳۸۱: ۲۱۲) و همان‌گونه که پیشتر بیان گردید، سرعت خوانش در نسخ ترکی به دلیلی حرکت مایلی که میل به سمت چپ دارد- در راستای خوانش راست به چپ زبان عربی- بیشتر است[۱۱].

همچنین از پیگیری تصویر ساختار هشت و همچنین شکل یک تا چهار که نمونه‌ای از دو خط نسخ ایرانی و ترکی است، برمی‌آید که در نسخ ایرانی بزرگ‌نویسی صورت

می‌گرفته است که این مطلب کم و زیاد در تمام مدت تأثیر نسخ ایرانی رعایت شده است. «این بزرگ‌نویسی از ابراهیم قمی آغاز و در نیریزی شدت می‌آید ولی در شیوه زین‌العابدین متعادل می‌شود» (هاشمی‌نژاد، ۱۳۹۳: ۸۳). یکی از تأثیراتی که بزرگ‌نویسی به‌ویژه با دانگ بزرگ قلم، بر روی خط می‌گذارد، اتفاقی است که در اتصال‌ها روی می‌دهد.

پیوند و اتصال‌های حروف از مباحث مهم در خوشنویسی اسلامی است چراکه با تغییر شکل حروف و پیوند میان آن‌ها درگیر می‌شود. با نگاه به دو شیوه و ژرف شدن در این مبحث می‌توان به تفاوت‌هایی رسید، در برخی از نمونه‌های نسخ ایرانی اتصال با ضعف شدیدی همراه است، آن‌هم در اتصال برخی از حروف که از نظر بصری با قوت همراه هستند و لازم است با اتصال قوی این پیوند برقرار شوند، مانند اتصال بین دو حرف «ف» و «ت» که پیوند این دو با ضعف شدیدی همراه است، البته این نکته در خط نماینده نسخ ایرانی یعنی احمد نیریزی به تعادل رسیده است اما در خی برخی از نمایندگان این شیوه این حالت دیده می‌شود- که در نمونه‌های خط ترکی این حالت دیده نمی‌شود (ساختار نه).



ساختار نه. نمونه‌هایی از اتصالات در آثار برخی از نسخ نویسان ایرانی که در برخی از حروف، این ضعف شدید دیده می‌شود (مأخذ: نگارنده).

در راستای بیان مبحث آخر این مقاله، گفتاری از مرحوم فضایلی می‌تواند یکی از سرچشمه‌های به وجود آمدن نسخ ایرانی در دوره صفوی را تشریح نماید. نظر ایشان مبنی بر اینکه «شیوه نی‌ریزی- نسخ ایرانی- چاشنی از نستعلیق دارد» (فضائلی، ۱۳۸۸: ۲۹۶). می‌توان رگه‌های از این چاشنی را در همین مبحث اتصال دید. همچنین مواردی دیگر را می‌توان بیان نمود که نشان‌دهنده آشنایی و ردپای نستعلیق در شکل‌گیری

نسخ شیوه نی‌ریزی است. مواردی چون زاویه افقی‌تر نسخ ایرانی، توپُربودن حروفی مانند؛ ف، و. عدم اتصال د، ر، به حرفِ ه (مانندِ کلمه ره، قوه) که در سبک ترکی می‌توانند متصل باشد ولی در نسخ ایرانی، همانند نستعلیق جدا نوشته می‌شوند. استفاده بیشتر از دم قلم در کشیده‌های شیوه نی‌ریزی و غیره. البته آشنایی و تسلط نی‌ریزی بر خط نستعلیق را دیگر پژوهشگران نیز بیان داشته‌اند (سرمدی، ۱۳۸۰: ۷۶۴). دور از ذهن نیست که این آشنایی می‌توانسته در شکل‌گیری نسخ ایرانی تأثیر گذاشته باشد که البته جای پژوهش مجزایی دیگری دارد. این مطلب را می‌توان به‌سان پیشنهادی برای پژوهشی دیگر دانست.

نتیجه‌گیری

مقایسه شکلی میان دو سبک و روش نگارش مصحف شریف، یعنی نسخ نیریزی و نسخ حافظ عثمان، می‌تواند روش و گونه‌ای باشد که به استناد آن تمایز و ویژگی‌های ریختی هر دو سبک را نشان دهد. در پژوهش حاضر پس از تشریح کوتاه از چگونگی نسخ‌نویسی در دو سرزمین ایران و آناتولی، به تجزیه دو شیوه پرداخته شد که نسخ در هر ناحیه و سرزمین وسیعی که تحت نفوذ آن بود، به شکلی درآمده و تأثیرات بومی و محیطی بر آن تأثیرگذار بوده است. همچنین در هر سرزمینی فرد یا گروهی پیشگام به ثمر رسیدن آن بوده‌اند و افرادی را می‌توان جزو سرشناسان آن شیوه نامید. در این میان خط نسخ در دو محیط جغرافیایی به دو سبک ایرانی و ترکی درآمد. از این میان احمد نیریزی، نماینده نسخ ایرانی و حافظ عثمان، نماینده نسخ ترکی انتخاب گردید و تجزیه و تحلیل این دو سبک بر مبنای نگارش این دو استاد انجام شد. هرکدام از دو شیوه، از نظر بصری دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی می‌باشند. از آن جمله می‌توان به انحنای و دور بیشتر در نسخ ترکی، نسبت به نسخ ایرانی اشاره داشت.

همچنین زاویه داشتن و متمایل به چپ نوشتن در ترکیب و مفردات از دیگر برجستگی‌های صوری در سبک نسخ عثمانی به‌حساب می‌آید. اعراب را نازک‌تر کردن، حروف مانند «ف» «ق» «و» را چشم‌دار نوشتن، از دیگر شاخصه‌های شناسایی سبک ترکی به‌حساب می‌آید. در مقابل آن و نسخ ایرانی که شاهد حضور پهنای بیشتر دم قلم هستیم. همچنین حرکت در راستای خط کرسی از دیگر ویژگی‌های این سبک است. در این شیوه، حروف محکم‌تر و با زاویه افقی و عمودی نگاشته می‌شده‌اند. در این میان متمایزترین ویژگی میان نسخ ترکی و نسخ ایرانی، زاویه قلم، قلم‌گذاری و حرکت در زاویه حالت است. همچنین تمایز میان دو سبک را از نوع اتصالات حروف می‌توان دریافت.

اتصال حروف در سبک عثمانی با پهنای ملایم‌تر می‌باشد، درصورتی‌که در نسخ ایرانی این اتصالات در بسیاری از موقعیت‌ها بسیار نازک و تنها با ضعف قلم صورت گرفته است. در آخر باید احتمال تأثیر خط‌های رایج و فراگیر در سرزمین ایران بر شیوه‌ای که نیریزی سکان‌دار آن بوده را نیز مدنظر داشت؛ احمد نیریزی که خود واقف به خطوط دیگر ازجمله نستعلیق بود. شاید برخی از این ویژگی‌های خط نسخ ایرانی، تأثیر نفوذ خط نستعلیق در ایران عصر صفوی بوده باشد.

پی‌نوشت

۱. بـه نظر می‌رسـد ایـن ادعـا کـه فونـت نسـخ وام‌دار نسـخ ترکـی اسـت در مقایسـه و مشـاهده بـا نسـخ ایرانـی می‌توانـد بازبینـی گـردد. ایـن موضـوع نیازمنـد پژوهشـی جداگانـه اسـت.

۲. یاقـوت معتصمـی (۶۹۰-۵۱۸ق) غـلام مسـتعصم عباسـی بـود کـه از تفحـص در آثـار ابـن بـواب خـط را بـه مقامـی والا رسـاند لقب او قبلـه الکتـاب شـد. هـر روز دو جـزئ کتابـت قـرآن می‌کـرده و هـر ماهـی دو مصحـف تمـام می‌نمـود. حکایـت مشـهوری از او در زمانـی کـه بغـداد به‌وسـیله هولاکـو خـان تصـرف می‌شـد وجـود دارد کـه دلبسـتگی او را بـه مشـق خـط می‌رسـاند (قاضی‌منشـی‌قمی،۱۳۸۳: ۲۱-۱۹).

۳. «سـبک: خصلت‌هـای صـوری و سـاختاری شـاخص و متمایـز در یـک اثـر یـا گروهـی از آثـار هنـری، لازم اسـت کـه ایـن ویژگی‌هـا از پیونـدی درونـی و ارتباطـی انـدام‌وار برخـوردار باشـند یـا بـه سـخن دیگـر، بایـد نشـانه‌های بیـان یـک واحـد کامـل را عرضـه بدارنـد» (پاکبـاز، ۱۳۷۹: ۲۹۷).

۴. احمـد بـن سـهروردی یـا به‌اختصـار احمـد سـهروردی (۷۴۱-۶۵۴ق) ملقـب بـه شـیخ‌زاده، خوشـنویس برجسـته دوره ایلخانـی و یکـی از شـش نفـر هنرآمـوز و هنرآموختـه مکتـب یاقـوت مسـتعصمی یـا اصحاب سـته اسـت.

۵. غیاث‌الدین بایسنقر (تولد ۸۰۲ق/۱۳۹۹م، درگذشت ۸۳۷ق/۱۴۳۳م) پسر شاهرخ و نوه امیر تیمور گورکانی بود.

۶. حلیـه واژه‌ای اسـت بـه معنـی زینـت و زیـور و عنوانـی اسـت بـرای صفحه‌هـای توصیفـات کلامـی از صـورت و سـیرت حضـرت رسـول اکـرم (بلـر، ۱۳۹۶: ۵۳۲).

۷. (تصاویـر استفاده‌شـده در تحلیل‌هـای خـط نیریـزی از قرآنـی اسـت کـه امـروزه بـه نـام قـرآن آریامهـری مشـهور و به‌وسـیله بانـک ملـی در دوره پهلـوی چـاپ شـده اسـت. همچنیـن برگ‌هایـی از قـرآن نیریـزی و ارسـنجانی کـه بـه ترتیـب در موزه‌هـای رضـا عباسـی و حضـرت معصومـه در قـم بـوده استفاده‌شـده اسـت. بـرای آثـار حافـظ عثمـان نیـز از منابعـی چـون: (بـرک، ۱۳۹۶؛ Harry, ۱۹۹۶) بهـره بـرده شـده اسـت.

۸. زاویـه قلـم عمومـاً از دو عامـل بـه وجـود می‌آیـد. نخسـت زاویـه‌ی قرارگیـری قلـم در دسـت خوشـنویس و دوم زاویـه قطـع قلـم کـه مقصـود از زاویـه قلـم در ایـن مقالـه مـورد دوم یعنـی قطـع قلـم اسـت.

۹. در پـی بیـان چنیـن نکتـه‌ای لازم بـه ذکـر اسـت تـا هنگامـی کـه نمونـه تـراش قلمـی از آن دوران بـه دسـت نیایـد نمی‌تـوان در مـورد شـیب قلـم و تأثیـر آن بـر دو سـبک موردبحـث، سـخن بی‌شـبه‌ای بیـان نمـود. آنچـه آمـد از پژوهـش در خـود آثـار، تجربـه شـخصی و البتـه مصاحبـه از اسـتادان نسـخ‌نویس به‌دسـت‌آمده اسـت. بـا ایـن نکتـه کـه برخـی از اسـتادان موافـق تأثیـر قطـع قلـم بـر سـطح و دور خـط نبوده‌انـد (مصاحبـه بـا رعنایـی و جزایـری در تاریـخ دی‌مـاه ۹۸).

۱۰. به معنای اضافه‌ای بر بالای حروف به معنای sirif در لاتین. در فارسی سَرک نیز گفته می‌شود.

۱۱. همیـن نکتـه در دوران معاصـر مدنظـر خوشنویسـی توانایـی از شـیوه ترکـی یعنـی عثمـان طـه، قـرار می‌گیـرد و به‌واقـع شـیوه خـط عثمانـی را چنیـن فراگیـر می‌نمایـد. در واقـع خـط او انحنـای زیبـای نسـخ ترکـی را بـا زاویـه و مـواردی کـه جهـت خوانـش آسـان‌تر در نسـخ ایرانـی وجـود داشـت، پیونـد زده و نسـخ ترکـی را گامـی بـه جلـو کشـانده اسـت. البتـه ایـن مهـم خـود جـای کنکاشـی جداگانـه‌ای دارد کـه البتـه در راسـتای اهـداف ایـن مقالـه نیسـت.

فهرست منابع

باورز، جان. (۱۳۸۶). **آشنایی با فرم و عملکرد**. کیوان جورابچی. تهران: روزنه.

بخشی، علیرضا. (۱۳۹۴). «سبک‌شناسی خط نسخ فارسی». **پایان‌نامه کارشناسی ارشد**. تهران: دانشگاه تربیت مدرسی.

برک، سلیمان. (۱۳۹۶). **خوشنویسان استانبول**. ترجمه ثریا منیری و مهدی قربانی. تهران: پیکره.

برومند، بهرام. (۱۳۸۵). «زندگی‌نامه احمد نیریزی». **گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران. فرهنگستان هنر.
بلر، شیلا. (۱۳۹۶). **خوشنویسی اسلامی**. ترجمه ولی‌الله کاووسی. تهران: فرهنگستان هنر.
پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). **دایره المعارف هنر**. تهران: فرهنگ معاصر.
جباری، صداقت، و حسین رضوی‌فر. (۱۳۹۱). «تحلیل و بررسی خوشنویسی بوستان سعدی موزه ملک». **هنرهای زیبا**. (شماره ۳)، ۴۰-۳۳.
خلیلی، ناصر. (۱۳۸۱). **پس از تیمور**. ترجمه پیام بهتاش. تهران: کارنگ.
استنلی، تیم و بیانی، منیژه. (۱۳۸۱). **کمال آراستگی**. ترجمه پیام بهتاش. تهران: کارنگ.
جیمز، دیوید. (۱۳۸۱). **هنر قلم**. ترجمه پیام بهتاش. تهران: کارنگ.
دروش، فرانسوا. (۱۳۹۴). **قرآن‌های اموی**. ترجمه مرتضی کریمی‌نیا. تهران: هرمس.
سرمدی، عباس. (۱۳۸۰). **دانشنامه هنرمندان ایران**. تهران: هیرمند.
سمسار، محمدحسن. (۱۳۷۷). «احمد نیریزی». **دائرةالمعارف بزرگ اسلامی**. ج۷. تهران: مرکز پژوهش‌های ایرانی اسلامی
شریفی زیندشتی. (۱۳۸۷). «نظری اجمالی بر مکاتب رایج در خوشنویسی نستعلیق». **کتاب ماه هنر**. (شماره ۱۵۲)، ۱۱۲-۱۰۲.
صفی‌پور، علی‌اکبر، و منصور طبیعی. (۱۳۹۰). **مجموعه مقالات کنگره احمد نیریزی**. نیریز: ادیب مصطفوی.
فسکایا و الف کراچکو. (۱۳۸۷). «کتیبه‌های تزئینی به خط نسخ». **سیری در هنر ایران**. ترجمه هوشنگ راهنما. تهران: علمی فرهنگی.
فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۶۶). **اطلس خط**. اصفهان: مشعل.
فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۸۸). **تعلیم خط**. تهران: سروش.
فلسفی، امیر. (۱۳۸۶). «مرقع آقافتعلی یا میرخلیل قلندر». **نامه بهارستان**. (شماره ۱۴-۱۳)، ۱۳۰-۱۱۹.
قمی، قاضی منشی. (۱۳۶۸). **گلستان هنر**. تهران: منوچهری.
لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). **هنر خط و تذهیب قرآنی**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: گروس.
مرادی خلج، محمدمهدی. (۱۳۸۵). «زندگی‌نامه احمد نیریزی، سرآمد نسخ نویسان». **گردهمایی مکتب اصفهان**. تهران. فرهنگستان هنر.
موسوی‌جزایری، سید وحید. (۱۳۸۹). **خط و خوشنویسی**. تهران: کتاب آبان.
نیریزی. (۲۵۳۵). **قرآن آریامهری**. تهران: بانک ملی.
نراقی، حسین. (۱۳۶۹). **مرقعات کتابخانه مرکزی آستان رضوی**. مشهد: آستان قدس رضوی.
موزه رضا عباسی (۱۳۹۰). **منتخب آثارموزه رضا عباسی**. تهران: سبحان نور.
مهدی‌زاده، تقی و حسین رزاقی. (۱۳۶۹). **مرقعات کتابخانه آستان قدس رضوی**. مشهد: آستان قدس رضوی.
گنجینه ناشناخته. (۱۳۸۷). **آلبوم مرقعات موزه آستانه مقدسه قم**.
هاشمی‌نژاد، علیرضا. (۱۳۹۳). **سبک‌شناسی خوشنویس قاجار**. تهران: فرهنگستان هنر.
هاشمی‌نژاد، علیرضا. (۱۳۹۷). «یاقوت مستعصمی و سبک‌شناسی قلم نسخ». **از صفا تا شان**. کرمان: مانوش.
Harry, Abrams. (1998). ***Letters in gold***. New York: The Metropolion Museum of Art.
www.DAROLKETABE.IR:URL1
URL2:www.calligraphtqalam.com
فدایی، مریم (۱۳۹۳) خوشنویس دوره عثمانی – استفاده از سایت: www.calligraphtqalam.comURL3: